

# Entre a Identidade e a Máscara: um Estudo de “Três Máscaras” de José Régio<sup>1</sup>

Maria José M. Madeira D'Ascensão  
Instituto Politécnico de Portalegre, Portugal

## Resumo:

“Três Máscaras” é uma peça de teatro da autoria de José Régio. Nesta, conforme o próprio título o sugere, sobressaem três personagens que sustentam disfarces num baile de máscaras. Na verdade, estas estão mascaradas das emblemáticas personagens Columbina, Pierrot e Mefistófeles que – à semelhança do que sucedia nas encenações da *Commedia dell'arte* em que se visava uma criação coletiva sujeita à inspiração do momento – fantasiavam um diálogo e uma ação norteados pelo simbolismo do respetivo disfarce.

Entretanto, fruto da vivência ficcional que se vive naquele momento e do improviso sujeito ao imprevisto, aciona-se, nestas personagens, um processo de catarse. De facto, ao representarem as características individuais dos disfarces que envergam, deixam simultaneamente transparecer e expandir as suas autênticas personalidades. Nesta peça de teatro, as três máscaras denunciam, assim, uma temática regiana incontornável: a do disfarce que denuncia e expõe a identidade, ao invés de a camuflar.

**Palavras-chave:** José Régio, Personagens, Máscara, Identidade.

## Abstract:

‘Três Máscaras’ (Three Masks) is a play written by José Régio. In this play, as the title suggests, there are three characters that stand out and hold masks in a masquerade ball. Actually these are disguised of the emblematic Columbina, Pierrot and Mefistófeles characters that – similarly to what happened in the *Commedia dell'arte* scenario in which it sought a collective creation under the inspiration of the moment – fantasize a dialogue and an action guided by the symbolism of the respective costume.

However, result of a fictional living that is lived in that moment and from improvisation under the unexpected, a process of catharsis is triggered in these characters. Actually when performing the individual characteristics of the costumes they wear, they simultaneously reflect and expand their true personalities. In this play the three masks denounce thus an unavoidable regiana topic: that of disguise that exposes the identity rather than camouflage.

**Keywords:** José Régio, Characters, Mask, Identity.

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 30 de maio de 2013, no “I Congresso Internacional La Lengua Portuguesa” (de 27 a 31 de maio de 2013), organizado pelo CEB - Universidade de Salamanca (Publicada in Dios, Ángel Marcos (org.). *La Lengua Portuguesa Vol I – Estudios sobre Literatura y Cultura de Expresión Portuguesa*. Ediciones Universidad Salamanca.).

“PIERROT — (...) Porque esta noite, se vim esta noite a este baile de máscaras, se te encontrei esta noite, Columbina, foi para isto: para ser nu como a verdade, assim mascarado.”

(RÉGIO, 2005: 259)

José Régio, escritor português do séc. XX, foi autor de uma vasta obra que perpassa todos os géneros literários. Mais ainda, foi um exímio criador de uma obra teatral, tendo sido, por isso, considerado “entre os maiores e mais sérios dramaturgos da primeira metade do século XX português e europeu” (TEIXEIRA, 2005: 24). Todavia, tinha uma perspetiva singular da definição de teatro, pois considerava que era limitadora como um simples género literário, na medida em que, segundo o próprio autor, o “teatro está longe de ser só a sua literatura, por isso mesmo que sempre há-de *[sic]* ser espectáculo *[sic]*.” (RÉGIO, 2005: 15).

Deste modo, a amplitude e a essência do teatro, conforme a perspetiva regiana, iriam além da palavra que se concretiza no diálogo ou no monólogo de personagens. E, de facto, José Régio defendia que “Com ela se conjugam a música e a dança, os efeitos de luz e a pintura, a arquitectura *[sic]* cenográfica, a pura declamação e outros recursos não literários – na expressão de personalidades que a mera expressão literária parece não satisfazer” (*Ibidem*).

Um dos textos dramáticos deste autor que sublinha claramente esta peculiar aceção de teatro é a fantasia dramática<sup>2</sup> em um ato “Três Máscaras”, cuja ação se reporta a um baile de terça-feira de Entrudo, numa casa elegante, em Lisboa, em que as personagens se encontram mascaradas. A maioria, seres anónimos designados por “mulheres e homens mascarados” (RÉGIO, 2005: 255), apresentam-se coletivamente, movimentando-se ao som da música e dos jogos que caracterizam tais acontecimentos sociais. Entre estes seres ficcionais, destacam-se três mascarados (os previamente anunciados no título da própria peça) – duas personagens masculinas e uma feminina – que começam por fantasiar um diálogo, acatando o carácter e as particularidades da personagem representada pela máscara que vestem, visando, deste modo, evitar denunciar as suas verdadeiras identidades.

De facto, duas das máscaras – e focamos nós Pierrot e Columbina – representam, mesmo, personagens-tipo, convencionais que foram criadas pela e para a *Commedia dell'arte*, uma forma teatral italiana que se baseava na improvisação sobre enredos antecipadamente fixados e caracterizada por jogos plásticos acrobáticos e dançantes. Ao introduzir estas duas “máscaras” na sua

---

<sup>2</sup> José Régio definiu, com rigor, cada um dos seus textos dramáticos que classificou com várias designações, como: farsas, tragicomédias, fantasias dramáticas, dramas, mistério e poemas em prosa.

fantasia dramática, não estaria Régio a enaltecer subliminarmente aquilo que ele considerava ser verdadeiramente teatro? Não nos podemos esquecer que esta forma de teatro popular opunha-se à *commedia sostenuta* que era escrita, decorada, recitada e uma distinta embaixadora do teatro como arte “literária”.

Ao visarmos a segunda e final versão<sup>3</sup> ampliada de “Três Máscaras”, nela se sublinha, também, a perpetiva de uma “modalidade de teatro” que “existiu, existe e existirá, em que a Palavra está longe de tudo dizer.” (RÉGIO, 2005: 15). E, conquanto se insinue uma contradição relativamente a esta ótica regiana – pois que, nesta versão, a palavra serve o texto na medida em que o acrescenta e, mediante “artes literárias”, o clarifica –, não é a palavra que tudo nele e dele diz. Outros recursos não literários traduzem a teatralidade que alicerça esta fantasia dramática.

Com efeito, entre vários, destacamos um que nos parece crucial: um elemento cénico que fundamenta e condiciona, mesmo, a ação desta peça. Focamos nós a máscara que as personagens trajam. Na verdade, constitui esta o elemento basilar de “Três Máscaras” que se presentifica no cenário (em específico nas vestes, no *loup* e nas pinturas faciais), nas personagens principais, na ação e na própria palavra que serve o título deste texto dramático. Com efeito, este objeto funde-se com a ação através da palavra e com esta constrói verdadeiramente esta peça de teatro.

A expandir a noção deste objeto como elemento base desta peça, e focando *ab initio* o título da mesma, visa-se uma determinada quantidade de personagens (os protagonistas) que envergam a máscara. Com a indicação do número “três” sugere-se, então, o que no sistema simbolista se considera ser, não só o número da síntese espiritual, mas também, o da resolução do conflito colocado pelo dualismo: o do resultado harmonioso da ação da unidade sobre o dois. A concretizar-se este simbolismo em “Três Máscaras”, sugere-se o facto de uma delas, distinta das outras, e sobre elas agindo, criar harmonia.

Do número três passemos, então, à imagem geométrica do ternário: um triângulo em cujos vértices iremos encontrar cada uma das máscaras anunciadas no título e vestidas pelos protagonistas na ação. E, novamente reportando-nos à *Commedia dell'arte*, se começarmos por visar duas personagens deste texto dramático por nós já anunciadas (Pierrot e Columbina), prontamente nos são lembradas as historietas amorosas vividas pelo trígono amoroso em que estabelecemos outra personagem-tipo: Arlequim. De facto, no contorno desta relação amorosa trigonal, era visado um pobre, triste, doce e romântico Pierrot que platonicamente amava uma bela e exuberante

---

<sup>3</sup>Este texto dramático foi primeiramente publicado na revista literária *Presença*, em 1934. Em 1940, juntamente com a peça “Jacob e o Anjo” e um posfácio do próprio autor, integrou o *Primeiro Volume de Teatro* e, em 1957, já numa segunda versão ampliada, completou, com “O Meu Caso” e “Mário ou Eu Próprio – o Outro”, a coletânea *Três Peças em um Acto*.

Columbina. Esta, por sua vez, amava um sedutor, alegre e inconsequente Arlequim que apenas a desejava.

No âmbito da peça regiana “Três Máscaras”, é visado, também, um triângulo amoroso. Todavia outra máscara, que não a de Arlequim, compõe a esfera do protagonismo. De facto, no outro vértice amoroso que fecha esta relação com Pierrot e Columbina, encontramos Mefistófeles.

Se recuarmos até à génese desta figura ficcional, este ser era considerado satânico e caracterizado como amargo e sarcástico, por isso atacava as virtudes e desprezava os talentos. De facto, na Idade Média, o mito de Mefistófeles fazia dele um aliado de Lúcifer pois que capturava almas inocentes em corpos, através da sedução e do encanto. Representava, então, não só uma das encarnações do mal, como simbolizava o mero desejo sexual.

Prevalecem, então, neste texto dramático, traços remanescentes do Arlequim da *Commedia dell'arte*, na medida em que com Mefistófeles se anuncia o sedutor de Columbina e o rival escarninho de Pierrot. Na verdade, na ação de “Três Máscaras”, a personagem disfarçada de Mefistófeles visa seduzir, por puro entretenimento, a personagem feminina mascarada de Columbina, num triângulo amoroso previamente acordado entre os três desconhecidos (RÉGIO, 2005: 258):

“COLUMBINA – Mas tem graça! Estamos aqui os três sem nos conhecermos. Tanto melhor... que nos poderemos interessar uns pelos outros.

*(Um bando de mascarados cruza a cena, demorando-se um pouco e foliando.)*

PIERROT *(ergue-se de salto, faz piruetas, ensaia passos de bailado, volta para junto de Columbina)* – Já só me interesso por ti, Columbina! Esta noite é o mais claro dia da minha vida. Se tu soubesses como me sinto leve... Livre...poderosos! Queres que faça um milagre?

COLUMBINA – Quero! Transforma-te num homem interessante: estrangula-me por amor, depois ressuscita-me.

PIERROT – Consentes, então, que os meus dedos toquem o teu pescoço?

MEFISTÓFELES *(imediatamente; mas sempre direito, um pouco hirto)* – Quero que só te interesses por mim, Columbina. E assim há-de *[sic]* ser. Mas espero que me mandes falar. Pierrot é *bavard* como um pintassilgo.”

Deste modo, neste jogo em que se visa a simulação de um triângulo amoroso, estas três personagens desempenham papéis pré-estabelecidos pelos caracteres identitários das respetivas máscaras. Com efeito, a atuação da personagem que enverga a máscara de Mefistófeles é indubitavelmente vincada pelo carácter diabólico, obstinado, frio e sarcástico desta figura satânica. Na verdade, apenas por puro capricho e entretenimento visa seduzir Columbina. Como rival do maligno Mefistófeles destaca-se a personagem disfarçada de Pierrot. Estigmatizado pelos traços que

imbuem a sua máscara, este ser manifesta-se triste, inseguro e sonhador. Constitui um sujeito inativo na sedução, um vassalo submisso à relação amorosa e um seguidor inocente e constante do objeto do seu amor platónico: Columbina. Entretanto, esta figura feminina apresenta-se como a personagem-tipo que “veste”: consciente do poder que a sua sedução pode ter sobre Pierrot e sobre o outro ser masculino. De facto, adota, mesmo, uma postura distante, na medida em que, cumprindo com o triângulo amoroso ficcionado e o seu papel nele, deseja ser deslumbrada pelos seus pretendentes.

Então, a “Máscara” que as personagens portam e o “Rosto” ocultado por ela começam por assumir, nesta peça, as respetivas naturezas relacionadas dialeticamente, pois conforme Carlos Augusto Ribeiro (RIBEIRO, 2011: 21):

“(…) enquanto o rosto pertence ao domínio do ser, a máscara respeita ao domínio do parecer. Por essa razão, o homem duplo, estranho a si próprio, afirma-se sob a distinção (e, por vezes, a oposição) entre o ser e o parecer, entre a profundidade e a superfície, entre o homem interior e a sua máscara impenetrável; entre a interioridade (lugar da autenticidade e introspeção) e a visibilidade (lugar da aparência enganadora). O rosto (um dos grandes temas da arte ocidental) seria a vitrina da alma ao exibir a personalidade de um indivíduo e refletir os seus estados de alma.”

A máscara parece, assim, cumprir com a sua função: a de cobrir o verdadeiro rosto das personagens que a portam. Todavia, ao acionar-se a vivência ficcional deste triângulo amoroso, pequenos indícios da realidade pessoal destas três personagens anónimas<sup>4</sup> mascaradas descortinam-se gradualmente. Na verdade, a própria máscara movimenta este processo.

Primeiramente, como forma de prolongamento do próprio disfarce denunciam-se características físicas de duas das personagens que se apresentam sem rosto. De facto, a personagem disfarçada de Mefistófeles, o diabólico sedutor, tal como a da cobiçada Columbina, atraíam claramente feições de beleza física (RÉGIO, 2005: 258-259):

“COLUMBINA – Não há dúvida que tens grandes qualidades para vencer. Mas só as que disseste?

MEFISTÓFELES(*abrindo a capa, e exibindo-se*) – Também tenho o meu corpo: Sou belo.

(…)

MEFISTÓFELES – (...) Ora o teu *loup*, Columbina, não consegue esconder a tua boca fresca, a tua linda voz, os teus gestos finos, o teu pescoço alto...”

---

<sup>4</sup>“Anónimas”, visando o facto de serem desconhecidas, sem rosto concreto.

Não obstante a apresentação destes traços físicos ser em ambos direta, adquire em cada qual contornos diferentes. Na personagem masculina surge como uma extensão natural da máscara sedutora de Mefistófeles e uma coincidência bem aproveitada da realidade da personagem na ficção. Na personagem feminina, a beleza dos traços físicos da própria personagem acabam por ultrapassar e ofuscar a da ficção criada pela máscara.

Na verdade, conquanto duas das máscaras deixem denunciar apenas algumas impressões físicas das personagens que as vestem, as três acabam por servir de “gatilho” e de instrumento para a denúncia das feições psicológicas e das verdadeiras identidades destes seres desconhecidos e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da própria ação. Com efeito, e segundo Ana Maria de Abreu (ABREU, 1998: 61), nesta peça, “O disfarce, a máscara, tão ao gosto pirandelliano ajuda a entrega, a confissão.”

Assim, a confissão das personagens expõe gradualmente aquilo que a máscara visa esconder: o carácter e a identidade dos protagonistas que se apresentam como anónimos. Na verdade, à medida que este jogo de sedução deixa de ser ficcional – pois que, a certo momento, estes seres empenham-se numa verdadeira rivalidade e conquista amorosa da entidade feminina –, a máscara, nunca sofrendo um processo de autoanulação, possibilita e propicia a denúncia da essência verdadeira das personagens, desencadeando, até, uma forma de catarse (RÉGIO, 2005: 259):

“PIERROT – Não acredites! não acredites que eu não seja capaz de dizer coisas novas, coisas interessantes! A desconfiança dos outros gela-me. Tolhe-me. Faz-me dar-lhes razão. Eis a minha tragédia. Se hoje me sinto leve... livre... poderoso, é que trago esta cara pintada. E ninguém, aqui me conhece. Ninguém, aqui, tem razões para desconfiar de mim...

COLUMBINA – Já vais menos mal, Pierrot.

PIERROT – Porque me estou a confessar. Porque esta noite, se vim esta noite a este baile de máscaras, se te encontrei esta noite, Columbina, foi para isto: para ser nu como a verdade, assim mascarado. A minha verdade fugiu do seu poço esta noite de Entrudo...”

De facto, a máscara é vista, pelas próprias personagens que a envergam, como um elemento que fortalece a identidade, na medida em que visualmente a protege. Todavia, constitui um elemento que acaba por traí-las, porquanto ajuda à confissão. Na verdade, permite-lhes extravasar as respetivas histórias de vida, acabando, até, por denunciar as concernentes características e traços próprios. Em suma, através de um discurso vincadamente confessional, estes seres ficcionais analisam a consciência que têm de si próprios que os torna diferente dos outros e desvelam as suas verdadeiras identidades.

Assim sendo, em cada confissão retrata-se uma “tragédia” – como elas próprias o definem – que não é ficcional, sendo que a que é assumida como uma realidade desinteressada, cinzenta e até desditosa, por Pierrot e por Columbina, é ironicamente referenciada por Mefistófeles com os contornos de uma alegria despreocupada. Deste modo, artisticamente as personagens revelam-se e “fingem” as suas próprias “tragédias”, na medida em que, como refere Teresa Rita Lopes (LOPES, 2011: 73), “O “fingidor” é o que tem a arte de “fingir”, isto é, de representar a sua dor artisticamente, não se limitando a sofrê-la de rosto nu, como uma vulgar pessoa que surpreendêsemos a chorar, mas recriando-a, através de uma máscara, verdadeira ou metafórica, tal um actor *[sic]* de teatro.”

Ora, foquemo-nos na personagem que se disfarça de Pierrot. Esta confessa uma “tragédia” em que vinga uma realidade quotidiana apática, solitária e triste e um estatuto económico e socioprofissional menor que faz com que seja um ser menosprezado por uns, alvo de indiferença por outros (RÉGIO, 2005: 260):

“PIERROT (*com sarcasmo e desespero, mimando ao mesmo tempo o que descreve.*) – Pois tem graça, não tem, Columbina? Sou pobre; nesta casa de gente rica e distinta; e sou amanuense! Todos os dias vou à minha repartição. Amanhã, por exemplo, sem me ter chegado a deitar: Aquilo é sombrio, nunca está limpo do pó, cheira a fechado e a mofo. Chego todos os dias à mesma hora. Sou pontual! Pontualíssimo. Um funcionário exemplar. Entro, e digo para a direita: «Bons dias, Sr. Barroso!» O Sr. Barroso é meu colega; usa chinó, e uma água-de-colónia barata no lenço. Mas deve lavar-se pouco. E responde-me: «Ora bons dias!» Volto-me então para a esquerda: «Bons dias, sr. Vidigal!» Também é meu colega. Sofre do fígado, frequenta os clubes baratos, todos os dias aparece irritado e verde. Resmunga: «Deus o salve!» Eu sento-me, enfio as minhas mangas de alpaca, principio a escrever. Escrevo, escrevo, escrevo (*quase num berro*), escrevo...! (*Breve pausa. Mudança de tom.*) E pronto. É isto a vida.”

Além desta realidade pacata e limitadora que a personagem descreve, uma outra surpreende: a de ser um poeta. Um “poeta infeliz” (RÉGIO, 2005: 261), segundo o próprio; sonhador e romântico, como se patenteia nas várias sextilhas que, ao longo da peça e avulso, ele profere (*Ibidem*):

“PIERROT – (...) (*Levanta a cara, olha o espaço. Fica assim uns momentos, em silêncio: direito, os braços caídos. Declama sem mudar de atitude, e fazendo-se acompanhar pelo tango que sempre se tem ouvido abafado.*)

“Dona Lua é uma princesa  
De sangue azul verdadeiro...

O seu paço é uma lindeza,  
Servem-lhe as Ursas de chão,  
E o Sete-Estrelo é o craveiro  
Que dá flor no seu balcão.

Dona Lua é branca e fria  
Como a espuma ao rés da areia.  
Por vezes, noite sombria,  
Vem debruçar-se à janela:  
E tudo em redor clareia  
Do clarão do rosto dela..."

Visa-se, então, na sua poesia, um amor platónico por uma figura feminina, uma "Dona Lua", que aparenta a inacessibilidade social, a frieza de um determinado estatuto, a beleza encantadora, todavia com atitudes marcadas pela abnegação, pela doçura e pelo amor pelos outros (RÉGIO, 2005: 271):

"D. Lua ama os poentes,  
Não sai senão às tardinhas.  
Tem poder sobre os doentes.  
Os alheados do mundo,  
Os dóis-dóis das criancinhas,  
As ondas do mar sem fundo."

Na verdade, "D. Lua" irradia uma luz que ilumina o amor do poeta e a sua brancura retrata a pureza das suas intenções. Serve, assim, o propósito da personagem mascarada de Pierrot que romanticamente, espera seduzir Columbina e fazê-la apaixonar-se por ele (RÉGIO, 2005: 262):

"PIERROT – (...) *(Como o tango emudece no salão, cala-se também. Desmancha a atitude um pouco hierática, fala noutra tom.)* Estou envergonhado! Calou-se a música para me ouvir, os pares deixaram de dançar... E eu a dizer banalidades! D. Lua não é dona nenhuma: É simplesmente uma sexta parte do mundo! Vou eu descobri-la. Ando a seduzir Columbina, vamos povoar a Lua nós dois! Os nossos meninos nascerão com asas, terão os olhinhos fosforescentes... Mas não! a Lua não é matéria da terra: Eu não sei o que digo porque estou apaixonado..."

De facto, assim se remete a história de Dona Lua à "tragédia" de Columbina, pois esta última constitui um ser feminino, apelativo e belo; tem um estatuto socioeconómico superior, logo



inacessível e cumpre com os preceitos que socialmente lhe são ditados, designadamente a aparência, o recato e a submissão.

Remetendo-nos, assim, à personagem que se mascara de Columbina, conquanto esta tenha especificidades distintas de Pierrot, vivencia, tal como ele, um estado de tristeza. Na verdade, bem-sucedida e inteligente situa-se num polo socioeconómico superior que se opõe ao desta personagem masculina. Não obstante, revela ser infeliz, pois não consegue libertar-se das circunstâncias e preceitos que norteiam o ambiente déspota e machista em que vive. Com efeito, ao ser-lhe negada a sua independência feminina, a sua identidade própria e interior, a felicidade é--lhe também negada, pois que diariamente tem que envergar uma máscara, de forma a não se desenquadrar da realidade que respira em que convivem apenas “manequins”, ou seja, autómatos sem identidade própria (RÉGIO, 2005: 273):

“COLUMBINA – Mas eu sou como as outras; como todas! Se resisto fora, sem máscara, é por não poder fugir à reputação que me criaram. Passo por ser inteligente; independente; e por desprezar os homens. Sim, desprezo os manequins; mas só esses. Há em mim qualquer coisa que me distingue das outras...

MEFISTÓFELES – É muito mais inteligente, na verdade.

COLUMBINA – Mas tão fraca como elas! E todas as minhas ideias são dos livros que li, ou dos homens que me impressionaram. Sobretudo destes. A todos tenho sonhado pertencer. E, se qualquer um fosse mais ousado, ou mais perseverante..., sim, já me teria mostrado o que sou: uma pobre mulher; uma criatura que precisa de se entregar, e pertencer a alguém... (*Pausa. Mudança de tom*) Estás admirado, Mefistófeles. As mulheres não costumam confessar estas coisas aos homens: São velhos inimigos galanteadores.”

Na verdade, assumida direta e verbalmente pela personagem disfarçada de Columbina, esta máscara social de que se serve no seu dia a dia autêntico visa proteger os contornos da sua verdadeira identidade (que constituiriam fraquezas do sexo feminino na sociedade circundante) dominados pela doçura e pelo romantismo, que visam a necessidade de amar e ser amada e não apenas desejada e submetida aos caprichos de uma sociedade machista.

Na verdade, esta personagem feminina não consegue enfrentar, com a sua genuinidade e feminilidade, a realidade que a rodeia, rendendo-se a ela submissamente e envergando uma máscara. E, se atentarmos no relato do próprio ser ficcional que se mascara de Pierrot, este também se rende à vivência circundante, pacata e rotineira com uma máscara social, ocultando, assim, o poeta que nele reside.

A aliar a esta confissão de fatalidades que se concluem e materializam no uso de máscaras sociais que contradizem e camuflam as verdadeiras identidades, outra importa analisar. Reportamo-

nos, assim, à personagem masculina disfarçada de Mefistófeles que, a certo momento, refere ter também uma “tragédia” a confessar. Todavia, esta é relatada com escárnio, pois não se substantiva em algum estado ou vivência de fraqueza ou desgraça. Na verdade, a tragédia só existe na medida em que a personagem se vê envolvida num triângulo amoroso cuja estratégia de sedução acaba por se materializar na confissão sentimentalista de fatalidades, sonhos impossíveis, gorados e romances contemplativos e não num mero jogo em que se consuma a sedução física, fugaz e inconsequente (RÉGIO, 2005: 267):

“MEFISTÓFELES – Pois, apesar de tudo, começo condescendendo contigo: Vejo que aprecias o género trágico. E também vou falar da minha tragédia.

COLUMBINA – Também tens tragédia..., tu?

MEFISTÓFELES – Sou várias vezes milionário. Fiz trinta anos há dias. Corri quase todo o mundo. Sou desejado em toda a parte. Nunca estive doente. Sei que sou belo; que sou inteligente; que sou distinto. As mulheres procuram-me, disputam-me. Os homens adulam-me. Não me lembro de ter chorado na minha vida..., talvez em criança.

COLUMBINA – É a tua tragédia?

MEFISTÓFELES – Bem: detesto o género trágico.

COLUMBINA – Não disseste que me ias falar da tua tragédia?

MEFISTÓFELES – Falei.

COLUMBINA – Só enumeraste vantagens.

MEFISTÓFELES – Que vazio!

COLUMBINA – Queres dizer que a tua tragédia é não ter nenhuma?

MEFISTÓFELES – Pouco mais ou menos.”

De facto, logo no início da ação, embora aparentemente apenas na vivência do seu disfarce, a personagem assume, verbalmente e de forma presunçosa, ser demoníaco nas suas intenções; frio e sarcástico nas suas ações e sedutor na sua atitude (RÉGIO, 2005: 258-259):

“MEFISTÓFELES – Francês, inglês, alemão, italiano, espanhol... Sou um homem viajado. Posso gastar dinheiro. Tenho trinta anos. Sei beijar as mulheres na boca. Desprezo os homens. Perdoa-me esta brutal enumeração das minhas vantagens.

(...)

COLUMBINA – Nada mais?

MEFISTÓFELES – Também a minha alma: Sou cruel...”

Ao longo da ação, a própria máscara parece tornar-se transparente, na medida em a personagem que a enverga apresenta traços de similitude com ela. Na verdade, atrás deste objeto vai-se revelando gradualmente um ser que, favorecido num ambiente socioeconómico faustoso e

despreocupado, tem traços harmónicos com os de Mefistófeles, pois é cruel, desprendido, insensível, sarcástico e sedutor.

A meio da ação, a personagem refere mesmo que, sem a máscara, os traços demoníacos que a caracterizavam seriam ainda mais intensos, pois que vincados por outros com valoração singularmente maligna, numa sociedade de “manequins”, em que todos agem do mesmo modo: perversamente norteados pela hipocrisia, pelo uso da máscara social (RÉGIO, 2005: 269):

“MEFISTÓFELES – (...) (*Silêncio breve.*) Não me obrigues a discorrer gentilmente, discretamente. Esquecer-me-ia de que estou mascarado. Ver-me-ia num salão qualquer, como nos outros dias. (*Volta-se um pouco para Pierrot.*) Ora aquilo também é sombrio, apesar das luzes. E também cheira a mofo, apesar dos perfumes! As mulheres pintam-se todas consoante a moda. Nenhuma tem cara! Usam a mesma máscara. Os homens vestem-se todos no mesmo alfaiate, sabem de cor os mesmos lugares-comuns. (*Ligeira pausa. Volta a dirigir-se a Columbina.*) Queres, então, que ostente as minhas maneiras raras, os meus sorrisos distintos, a minha óptima [*sic*] apresentação, a minha conversa interessante e insinuante...? Quem sabe? Talvez, assim, triunfe de ti; mas desprezando-te.”

De facto, a máscara de Mefistófeles cumpre com dois propósitos distintos que vão de encontro à essência desta personagem. Além de veicular uma realidade – a da crueldade, do sarcasmo, da insensibilidade, da sedução inconsequente –, impede também a denúncia de outro traço mais negativo – a falsidade. Deste modo, esta máscara em específico serve, não apenas a simples denúncia da realidade, mas até uma forma de repressão à verdadeira personalidade que a traja.

Tal como Mefistófeles, as identidades dos outros dois protagonistas em vários pontos convergem com as respetivas máscaras e as histórias que lhes são subjacentes. De facto, Pierrot representava um padeiro pobre (vestido com roupas feitas de sacos de farinha e com o rosto sujo, pintado de branco) o qual, visando um amor incondicional e platónico, era autor de cartas de amor que, por pudor, nunca fazia chegar ao seu objeto amoroso. Infeliz (caracterizado com uma pequena lágrima a cair do olho) porque amava em silêncio; era-o também porque a sua condição não o projetava aos olhos da bela e refinada filha da criada do rico e poderoso Pantaleão: Columbina. Esta, assemelhando-se à sua ama, em beleza e elegância, vivia num ambiente de fausto, cantando e dançando graciosamente nos espetáculos, sujeitando-se ao papel que a sua condição feminina e social de serviçal lhe ditava. Todavia, o seu traço de carácter mais vincado era o do romantismo. E é na demanda deste que tenta seduzir o fascinante, mas astucioso Arlequim, ignorando o genuíno e silencioso amor que lhe era votado por Pierrot.

Por conseguinte, semelhante a Pierrot, a personagem masculina que assim se disfarça, afigura-se como um sujeito triste e inseguro pertencente a um estatuto socioeconómico e profissional inferior e um poeta apaixonado silenciado pela sua condição. E, em harmonia com Columbina, a personagem feminina, movimentando-se com à-vontade e aparente desprendimento num ambiente de fausto, esconde tristemente a sua verdadeira essência menosprezada na casta feminina: a do genuíno romantismo que visa sonhadoramente o amor puro e incondicional.

Deste modo, as máscaras de Pierrot e de Columbina não só permitem que as verdadeiras identidades das personagens que as envergam se projetem, como as refletem. Na verdade, à semelhança de Mefistófeles, parecem quase tornar-se transparentes ao longo da ação. A máscara, enquanto *loup* ou pintura, dá, então, lugar ao próprio rosto da identidade destas personagens: o do pobre e infeliz poeta, o da mulher infeliz e romântica e o do homem rico e frívolo.

A máscara em “Três Máscaras” é, assim, um elemento polivalente, na medida em que propicia as confissões, proposita a catarse das personagens e denuncia as respetivas verdadeiras identidades. Além disso, no processo de confissão que despoleta, alimenta o tema do uso de máscaras sociais pelas personagens no seu dia a dia, denunciando a autoria de Régio na exploração de temáticas que lhe são tão caras, como: a vocação para a sinceridade; o bem/Deus e o mal/o Diabo; o homem singular e a sociedade plural; a monstruosidade sofredora e a perfeição castigadora. Assim se vinca a máscara nesta fantasia dramática como um recurso não literário que, conquanto copiosamente explorado neste texto através da expressão literária, traduz, inequivocamente a essência do teatro segundo a perspetiva regiana.

#### **Bibliografia Final:**

ABREU (1998), Ana Maria: “O Jogo das Máscaras em *Três Peças em um acto* de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, 59-67.

LOPES (2011), Teresa Rita: “Pessoa e as Máscaras”, *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa, Edições Colibri e IELT.

RÉGIO (2005), José: “Três Máscaras”, *Obra Completa: Teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 253-277.

RIBEIRO (2011), Carlos Augusto: “Figuras do Outro: Máscaras, Efigies e Segunda Pele”, *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa, Edições Colibri e IELT, 21-31.

SANTOS (1998), Elsa Rita dos: “Ideias Expressionistas no Teatro de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, 54-58.

TEIXEIRA (1998), António Braz: “Breve Nota sobre Teatro de José Régio”, *Boletim Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde, n.º3, 79-81.

TEIXEIRA (2005), António Braz: “O Teatro de José Régio” in José Régio, *Obra Completa: Teatro I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 9-24.